



## King's Research Portal

DOI:

[10.1111/glal.12159](https://doi.org/10.1111/glal.12159)

*Document Version*

Peer reviewed version

[Link to publication record in King's Research Portal](#)

*Citation for published version (APA):*

Brady, M. (2017). 'Die Hauptsache ist, plump denken lernen': Brecht's Herrnburger Bericht as a GDR Learning Play. *German Life and Letters*, 70(3), 356–366. <https://doi.org/10.1111/glal.12159>

### Citing this paper

Please note that where the full-text provided on King's Research Portal is the Author Accepted Manuscript or Post-Print version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version for pagination, volume/issue, and date of publication details. And where the final published version is provided on the Research Portal, if citing you are again advised to check the publisher's website for any subsequent corrections.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognize and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the Research Portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the Research Portal

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [librarypure@kcl.ac.uk](mailto:librarypure@kcl.ac.uk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## **‘Die Hauptsache ist, plump denken lernen.’ Brecht’s *Herrnburger Bericht* as a GDR Learning Play.**

**Dr Martin Brady, King’s College London**

This essay looks at the *Herrnburger Bericht* (1951) by Bertolt Brecht and Paul Dessau in terms of its simplicity. Following a discussion of difficulty as modernism’s default position, Brecht and Dessau’s semi-staged cantata is examined as an example of what Walter Benjamin reviewing Brecht’s *Dreigroschenroman*, affirmatively termed ‘plumpes Denken’. The blatancy of the *Herrnburger Bericht* is examined as a dialectical response to the ‘Formalismusdebatte’ around Brecht and Dessau’s opera *Die Verurteilung des Lukullus* of the previous year, as a work for young performers and spectators, and as a distant relative of Brecht’s ‘Lehrstücke’ of the late 1920s (in particular *Der Flug der Lindberghs* and *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*). Whilst acknowledging that the *Herrnburger Bericht* did not achieve the status its author and composer had hoped for, the afterlife of one of its numbers – ‘Bitten der Kinder’ – is noted.

Dieser Aufsatz untersucht die Einfachheit des *Herrnburger Berichts* (1951) von Bertolt Brecht und Paul Dessau. Nach einer Auswertung des Konzepts der Schwierigkeit als Grundposition der Moderne wird Brechts und Dessaus ‘halbszenische Chorkantate’ als Beispiel des ‘plumpen Denkens’ analysiert. Diesen affirmativen Begriff prägte Walter Benjamin in seiner Rezension von Brechts *Dreigroschenroman*. Die Offensichtlichkeit bzw. Unverfrorenheit des *Herrnburger Berichts* wird als dialektische Reaktion auf die Formalismusdebatte um Brechts und Dessaus Oper *Die Verurteilung des Lukullus* im vorausgehenden Jahr untersucht, als ein Werk für junge DarstellerInnen, MusikerInnen und ZuschauerInnen, sowie als entfernter Verwandter des Brechtschen Lehrstücks der ausgehenden zwanziger Jahre (vor allem *Der Flug der Lindberghs* und *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*). Der ausbleibende Erfolg des *Herrnburger Berichts* wird nicht geleugnet, aber zum Schluß wird auch das bis heute andauernde Nachleben des Liedes ‘Bitten der Kinder’ skizziert.

### **Modernist Difficulty**

To begin, three pronouncements on difficulty which are pertinent to what follows:

Meine ganzen Theorien sind überhaupt viel naiver, als man denkt und – als meine Ausdrucksweise vermuten läßt. (Bertolt Brecht)<sup>1</sup>

Kurz darauf erschien das alte Thema 'logischer Positivismus'. Ich erwies mich ziemlich intransigent, und das Gespräch drohte, eine unangenehme Wendung zu nehmen. Sie wurde dadurch verhütet, daß Brecht zum ersten Male die Oberflächlichkeit seiner Formulierungen eingestand. Dies mit der schönen Formel: 'Dem tiefen Bedürfnis entspricht ein oberflächlicher Zugriff.' (Walter Benjamin)<sup>2</sup>

Dem Hörer Schwierigkeiten machen gehen immer die Schwierigkeiten voraus, die der Künstler sich selber macht. [...] Jene 'Höherentwicklung der Menschheit', von der Marx spricht, ist ohne Anstrengungen nicht zu erreichen. (Paul Dessau)<sup>3</sup>

In his book *The Difficulties of Modernism* Leonard Diepeveen claims that 'difficulty has become high culture's default position'<sup>4</sup> and views it as a manifestation of modernism's 'polemical urgency'.<sup>5</sup> In the case of Bertolt Brecht and Paul Dessau it can be argued that difficulty is also a calculated and pre-meditated response to the socio-cultural and political context in which the artist finds himself. At the Baden-Baden 'Deutsche Kammermusik' Festival in July 1929 Brecht staged one of his most challenging plays, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. The (retrospectively conferred) title is revealing: it acknowledges that the play was pitched at an educated, progressive, festival audience and that its subject was not just agreement or consensus (*Einverständnis*) but also understanding and comprehensibility itself (*Ein Verständnis*). The film of Valeska Gert performing a dance of death, the brutal clowns' scene, and the (repeated) projection of photographs of mutilated bodies apparently all caused shock and consternation amongst audience members, and the scandal led to the Festival being moved to Berlin the following year.

In 1949 Brecht revived the clown scene from his 'Lehrstück' for a satirical sideswipe at Konrad Adenauer and George Marshall to be performed in GDR factories. The music this time was provided by Dessau rather than Paul Hindemith. In *Theaterarbeit* this experiment, which was performed twice, is summarised as follows:

Außerdem führten wir ein Clownspiel vor, das zeigte, wie die Imperialisten mit dem 'deutschen Michel' verfahren. [...]

Das Clownspiel lehnten die Arbeiter u. a. mit der Begründung ab, daß die Spaltung Deutschlands nicht in einem Clownspiel dargestellt werden sollte. Ihre Einwände richteten sich in der Hauptsache gegen die Form. Das lehrte uns, besonders auf leicht verständliche Formen zu achten.<sup>6</sup>

This terse summary of the Berliner Ensemble's experiment, including its negative reception on the factory floor, demonstrates clearly a shift in thinking away from the complexity of the early 'Lehrstücke', with their challenging mix of different styles, forms, and media, to a more pragmatic, straightforward, and – if not exactly culinary – certainly digestible pedagogy. It could also be argued that Dessau, from the late 1940s through to the mid-1950s, followed Brecht's course, culminating in the directness and blatancy of the piece that is the subject of this essay, the *Herrnburger Bericht*. In the process he abandoned – if only briefly – the more complex, Schoenberg-influenced avant-gardism that characterised his work in the early 1940s, most conspicuously in the *Deutsches Miserere* (1943-4), the second part of which consists of settings of 28 of Brecht's *Kriegsfibel* poems. After Brecht's death he then returned to a more complex, highly chromatic and epigrammatic compositional style well-suited to his post-Brechtian collaborators of this period, who included Karl Mickel, Volker Braun, and Heiner Müller. In effect it is only from around 1960 that Dessau rediscovers the 'dialectics of difficulty' evident in Brecht's earlier, more challenging 'Lehrstücke'. This shift had in fact already begun shortly before Brecht's death and it is significant that the latter was unhappy with some of Dessau's later settings of his work, in particular the music for *Der kaukasische Kreidekreis*, on the grounds that it was too difficult. Joy H. Calico has noted that during the period of their collaboration both in the US and in the GDR Dessau was hugely 'devoted' to Brecht, but that already by the mid-50s his 'pursuit of a more complex, dissonant musical language had become a source of contention'.<sup>7</sup>

### **The Functions and Problems of Difficulty**

Music, of course, can be difficult to make, to sell, to perform, to listen to, to understand, to like. Martin Heidegger claims, in his *Einführung in die Metaphysik*: 'Erschwerung gibt den Dingen, dem Seienden, das Gewicht zurück (das Sein). Und weshalb dies? Weil die Erschwerung eine der wesentlichen Grundbedingungen für die Entstehung alles Großen ist [...]'.<sup>8</sup>

The task is not to make things easier, but to make them more difficult. Insight is attained through exertion. In *Philosophie der neuen Musik* Theodor W. Adorno asserts: 'Die unerbittliche Musik vertritt die gesellschaftliche Wahrheit gegen die Gesellschaft.'<sup>9</sup> In his *Ästhetische Theorie* we also find: 'Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre [...] ihre Unbegreiflichkeit'.<sup>10</sup>

Alexander Kluge, one-time lawyer to the Frankfurt School and close friend of Adorno, has Leni Peickert, the protagonist of his 1968 film *Artisten in der Zirkuskupel: ratlos*, sum up the crisis facing the contemporary artist in more explicitly political terms: 'Angesichts der unmenschlichen Situation bleibt dem Künstler nur übrig, den Schwierigkeitsgrad seiner Künste weiter zu erhöhen.'<sup>11</sup>

To take a non-European example: apropos his notoriously challenging *Freeman Etudes* (1980, 1990) for solo violin John Cage wrote in a similar vein:

I had become interested in writing difficult music, etudes, because of the world situation which often seems to many of us hopeless. I thought that were a musician to give the example in public of doing the impossible, that it would inspire someone who was struck by that performance to change the world, to improve it [...].<sup>12</sup>

This is difficulty as 'socially disruptive' intervention, to quote Diepeveen again, as political protest.<sup>13</sup>

According to the Situationist writer-filmmaker Guy Debord, in his film *In girum imus nocte et consumimur igni* (We go round and round at night and are consumed by fire), difficulty is an accusation levelled at his work by audiences and critics alike, and one which can be re-functioned into a revolutionary moment:

On m'avait parfois reproché, mais à tort je crois, de faire des films difficiles: je vais pour finir en faire un. A qui se fâche de ne pas comprendre toutes les illusions, ou qui même s'avoue incapable de distinguer nettement mes intentions, je répondrai seulement qu'il doit se désoler de son inculture et de sa stérilité, et non de mes façons; il a perdu son temps à l'Université, où se revendent à la sauvette des petits stocks de connaissances abîmées.

[I have sometimes been reproached — wrongly, I believe — for making difficult films. Now I am actually going to make one. To those who are annoyed that they can't understand all the illusions, or

who even admit that they have no idea of what I'm really getting at, I will merely reply that they should blame their own sterility and lack of education rather than my methods; they have wasted their time at college, bargain shopping for worn-out fragments of second-hand knowledge.]<sup>14</sup>

Or as Schoenberg put it, rather less politically, 'Intelligent people have always been offended if one bothered them with matters which any idiot could understand at once.'<sup>15</sup> Yeats's poem of around 1910 'The Fascination of What's Difficult' takes a rather different position: 'The fascination of what's difficult | Has dried the sap out of my veins, and rent | Spontaneous joy and natural content | Out of my heart.'<sup>16</sup> Five lines later comes the conclusion: 'My curse on plays | That have to be set up in fifty ways'. So – and to look at this problem from the other side – can simplicity or blatancy be the solution to the problem of difficulty?

### **'plumpes Denken'**

For the sake of balance, and in contrast to the quotations on difficulty at the start of this essay, three references to simplicity, in chronological order, and all from Brecht:

Der große Bert Brecht verstand nicht die einfachsten Dinge  
Und dachte nach über die schwierigsten wie zum Beispiel das Gras [BFA 13:337]<sup>17</sup>  
Er ist vernünftig, jeder versteht ihn. Er ist leicht.  
Du bist doch kein Ausbeuter, du kannst ihn begreifen. [...]  
Er ist das Einfache  
Das schwer zu machen ist. [BFA 11:234]  
UND ICH DACHTE IMMER: die allereinfachsten Worte  
Müssen genügen. Wenn ich sage, was ist  
Muß jedem das Herz zerfleischt sein.  
Daß du untergehst, wenn du dich nicht wehrst  
Das wirst du doch einsehen. [BFA 15:295]

According to Benjamin, in the passage quoted at the outset, Brecht not only acknowledged the 'Oberflächlichkeit seiner Formulierungen' but also construed this as a strength: 'Dem tiefen Bedürfnis

entspricht ein oberflächlicher Zugriff.' In one of the italicised passages in the *Dreigroschenroman* Hale claims: *'Es ist freilich plump gedacht, aber der Wirklichkeit ist dieses Denken sehr nahe. Die Hauptsache ist, plump denken lernen. Plumpes Denken, das ist das Denken der großen. Politik ist die Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln.'* [BFA: 16: 173] In his review of the novel Benjamin comments on this passage as follows:

Es gibt viele Leute, die unter einem Dialektiker einen Liebhaber von Subtilitäten verstehen. Da ist es ungemein nützlich, daß Brecht auf das 'plumpe Denken' den Finger legt, welches die Dialektik als ihren Gegensatz produziert, in sich einschließt und nötig hat. Plumpe Gedanken gehören gerade in den Haushalt des dialektischen Denkens, weil sie gar nichts anderes darstellen als die Anweisung der Theorie auf die Praxis. *Auf* die Praxis, nicht *an* sie: Handeln kann natürlich so fein ausfallen wie Denken. Aber ein Gedanke muß plump sein, um im Handeln zu seinem Recht zu kommen.<sup>18</sup>

### **The Problem of Simplicity**

Brecht and Dessau's 1951 *Herrnburger Bericht* is, in Fritz Hennenberg's words, a 'semiszenische Chorkantate' for amateur singers and ensemble. It tells the story of a group of 10,000 West German members of the FDJ (Freie Deutsche Jugend), who in 1950 were held and interrogated by West German police at the border near Herrnburg as they returned from a youth festival in the GDR. A stand-off ensued when the police demanded personal details and insisted that the youths be medically checked for typhoid. As Brecht puts it in the opening number:

Zu Herrnburg hinterm Schlagbaum  
Beginnt der Bonner Staat  
Bluthunde streichen schnuppernd  
Um Fallgrub und Stacheldraht.  
Die Bonner Polizisten  
Sie halten Kind um Kind  
Sie wollen kontrollieren  
Ob sie nicht verpestet sind.

Auf daß sie nicht anstecken

Das ganze deutsche Land

Mit einer großen Seuche

Friede genannt. [BFA 15:246]

Brecht notes in his journal (3 July, 1951) that his aim in writing the piece was to help out his collaborator and friend Paul Dessau who had just taken the brunt of official displeasure at the alleged formalism of their opera *Die Verurteilung* [originally *Das Verhör*] *des Lukullus*: ‘Schrieb den Text für eine Kantate Dessaus, “Herrnburger Bericht” zu den Weltjugendfestspielen; nicht zuletzt, um ihm Gelegenheit zu geben, verhältnismäßig einfache Musik beizusteuern.’ [BFA 23:322] Lars Fischer interprets this not as a critique of Dessau’s ‘difficult music’ for *Lukullus* – although the pair were, as already noted, indeed later to clash over Dessau’s ‘complex, dissonant’ modernism in the music for *Der kaukasische Kreidekreis* – but as a criticism of mediocre bureaucrats and their ‘Unfähigkeit, mehr als “verhältnismäßig einfache Musik” überhaupt zu verstehen’.<sup>19</sup> Fischer points out not only that the piece was intended for young, amateur performers, but also that Peter Suhrkamp proposed that it should be included in a special volume for children. Countering not only the claim – made by Wolfgang Weyrauch and others – that Brecht had become the ‘Hofpoet Pankows’, that he had deliberately written bad poetry in the *Herrnburger Bericht* to show up the censors, but also a comparison drawn by W.N. in *Die Zeit* between Brecht and the Nazi poet Heinrich Anacker, Fischer concludes: ‘[D]er Grund für die Wahl einfacher ästhetischer Mittel, die sich auch auf Brechts Text erstreckt, [ist] nicht etwa darin zu sehen, dass sich die Künstler hier dem mediokren Verständnishorizont der staatsdienenden Aufpasser hätten anpassen wollen.’<sup>20</sup>

Perhaps the most controversial, and oft-quoted lines are, first, to be found in the third number, the ‘Lied zur Erfrischung’ – ‘Zu uns die neuen Gedanken! | Alles zu uns, was jung! | Und ein Gruß von Josef Stalin | Und ein Gruß von Mao-Tse-Tung!’ [BFA 15:251] – and second, in the ‘Einladung’, which contains a barely recognisable musical quotation from Hanns Eisler’s and Johannes R. Becher’s ‘Nationalhymne der DDR’:

Rose und Lattich

Und hinter den Apfelzweigen



Die neue Siedlung.

Wenn ihr nur kämt

Könnten wir's euch zeigen.

Die Öfen von Siemens-Plania

Und die neuen Dynamohallen

Würden euch auch gefallen.

Und das Walter-Ulbricht-Stadion

Und der erste Mai

Wärt ihr nur dabei. [BFA 15:251]<sup>21</sup>

It was, however, the penultimate number, a 'Spottlied', which earned the piece W.N.'s comparison with Anacker in *Die Zeit*:

Bertolt Brecht witterte ein Geschäft, setzte sich hin und dichtete, genau wie im tausendjährigen Reich der verflissene Anacker stets die politischen Großtaten des eben vergangenen Tages in flammende Verse bannte; nur daß man – leider – Bertolt Brecht nicht nachsagen kann, er sei so talentlos, daß er es nötig hätte, so billigen Erfolgen nachzujagen.<sup>22</sup>

W.N. then quotes, amongst other passages, the opening of the 'Spottlied' and concludes 'Kommentar überflüssig':

Hoch zu Bonn am Rheine sitzen zwei kleine

Böse alte Männer, die die Welt nicht mehr verstehn.

Zwei böse Greise, listig und leise

Möchten gern das Rad der Zeit nochmals nach rückwärts drehn.

Schumacher, Schumacher, dein Schuh ist zu klein

In den kommt ja Deutschland gar nicht hinein.

Adenauer, Adenauer, zeig deine Hand

Um dreißig Silberlinge verkaufst du unser Land. [BFA 15:252]

### **Brecht's 'most Brechtian' texts (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* and *Fatzer*)**

The satirical tone in the *Herrnburger Bericht*, in particular of the 'Spottlied' and the opening number 'Das Treffen bei Herrnburg', has echoes of the famous clown scene in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* which, as already noted above, Brecht had resurrected in 1949 for a satirical side-swipe at the BRD with Adenauer as Clown 1 and Marshall as Clown 2; Herr Schmitt became the Deutscher Michel. Brecht also wrote two short new texts to accompany it, including a 'Bonner Bundeshymne', and both were set by Dessau. The latter opens with the lines 'Deutschland, Deutschland, über alles | Nur nicht über unser Geld! | Wenn es auch gegebenen Falles | Dadurch auseinanderfällt.' [BFA 15: 207-8]

There is further evidence that at the time of writing the *Herrnburger Bericht* Brecht was engaging with his own most difficult plays of the late 20s and early 30s, and with the fragmentary *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* in particular, which in his journal he had referred to as 'der höchste Standard technisch' [BFA 26:330] in comparison to *Das Leben des Galilei*, which he deemed 'technisch ein großer Rückschritt'. According to Moray McGowan, *Fatzer* is also 'Brecht's most Brechtian text'.<sup>23</sup> As we have seen, however, difficulty is not the default position for Brecht, particularly not in the GDR. In the journal again, on 10 July 1951, a month prior to the note on the simplicity of the *Herrnburger Bericht*, Brecht mentions the possibility of including parts of *Fatzer* in his planned, never-to-be completed play about the GDR 'Held der Arbeit', Hans Garbe, entitled *Büsching*. [BFA 27:324] Garbe, presumably coincidentally, worked at the Siemens-Planitz factory listed in the *Herrnburger Bericht* as one of the GDR visitor attractions.

This juxtaposition in Brecht's work and thinking of 1951 of the simple and the difficult, of the blatant and the oblique, takes us back to Benjamin's enthusiasm for Hale's 'plumpe Gedanken' in the *Dreigroschenroman*, as something necessary in the 'Haushalt des dialektischen Denkens, weil sie gar nichts anderes darstellen als die Anweisung der Theorie auf die Praxis.'

Although there is no space here to analyse the cantata in further detail, it can be asserted, in brief, that the *Herrnburger Bericht* is a necessary and constituent part of the dialectic of 'plumpes' and 'feines'

‘Denken’ identified by Benjamin. It is the nearest Brecht got to reviving the ‘Lehrstück’ project in the GDR, the first of which, *Der Flug der Lindberghs* of 1929, had itself been a ‘Radiolehrstück für Knaben und Mädchen’, an intervention in the new medium of radio which experimented with blatancy, not least in its final lines, which also serve as the opening lines of the *Badener Lehrstück*: ‘Gegen Ende des zweiten Jahrtausends unserer Zeitrechnung | Erhob sich unsere | Stählerne Einfalt | Aufzeigend das Mögliche | Ohne uns vergessen zu machen: das | Noch nicht Erreichte.’ [BFA 3:27] Whilst ‘experimental blatancy’ might be a possible label for the simplicity of Dessau’s music and Brecht’s texts for the *Herrnburger Bericht*, perhaps Brecht’s aeronautic metaphor is more appropriate: ‘stählerne Einfalt’. Its blatancy should also be seen in context, or dialectically. If difficulty is the other of simplicity, then *Die Verurteilung des Lukullus* (set in Rome, two thousand years ago) is the other of the *Herrnburger Bericht* (set in West Germany in 1950). Seen in this light, the parallels drawn by Brecht are both striking and stark: in the opera Rome represents – just as it did in his anti-fascist novel *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* – a state under the yoke of fascism, in the cantata the Federal Republic is the heir to that same fascism and – as in the aforementioned ‘Bonner Bundeshymne’ – Adenauer is thus the heir to Lukullus (Hitler). Understood in this way, the opera and cantata are conceptually inseparable. The stark contrast in the degree of difficulty of the scores can be explained, first, as a reaction to the *Formalismusdebatte* over the music for *Die Verurteilung des Lukullus*, second as a response to the different performers Dessau and Brecht had in mind (the *Berliner Staatsoper* under Hermann Scherchen, members of the FDJ) and intended audiences (operagoers, youth attending the *Weltjugendfestspiele*), and third in terms of the cantata’s function as a dialectical complement of *Lukullus*, which the opera ‘als ihren Gegensatz produziert’.

### **The Afterlife of the *Herrnburger Bericht***

An entry in Brecht’s journal reporting on the reaction to a performance of the *Herrnburger Bericht* for government officials on 21 August 1951 suggests that he also understood the cantata within the context of the ‘Formalismusdebatte’ surrounding *Lukullus*:

Wie man mir sagt, waren die Regierungsmitglieder im allgemeinen befriedigt vom 'Herrnburger Bericht', jedoch soll Grotewohl einen interessanten Einwand gemacht haben. Er setzte 'etwas Kathedermäßiges' daran aus. Er wird empfinden, daß immer Formales die Lieder aus der unmittelbaren Reichweite entführt. Bei derlei Urteilen stößt man auf den Wunsch, den künstlerischen Ausdruck einfach als einen gesteigerten Ausdruck zu haben, ohne Umschlag in eine neue Qualität, eben die der Kunst. [BFA 27:325]

For his part, Dessau believed that the *Herrnburger Bericht* would have an afterlife. In interview with Hans Bunge in 1958 he optimistically claimed:

Ich glaube, der 'Herrnburger Bericht' ist eine gute Sache, das wird gespielt werden. Das ist genau wie mit dem 'Lukullus', der wird gespielt. Die FDJ wird ihn eines Tages 'rausholen. Jetzt hatten sie schon irgendwo mal die Absicht.<sup>24</sup>

In fact, somewhat ironically, its first proper revival was organised by Brecht's daughter Hanne Hiob and the director and activist Thomas Schmitz-Bender in Essen, West Germany, in 1983. The performance was recorded and released on record (also in 1983), it was filmed in 35mm by GDR documentary filmmaker Peter Voigt together with Schmitz-Bender, and there is a 184-page documentation of the event.<sup>25</sup> Members of the 'Förderkreis' set up to enable the production included Heiner Kipphardt, Claus Peymann, George Tabori and Günther Wallraff.

Finally, one of the shortest and simplest numbers in the cantata, 'Bitten der Kinder', has – if GDR record releases and, more recently, YouTube are anything to go by – gained a certain popularity. It was released on at least three LPs during Dessau's lifetime: a 1965 Eterna album, *Unser Leben im Lied 7: Wir lieben das Leben*, sung by the Kinderchor des Deutschlandsenders; a 1972 NOVA record of Dessau's music for children, *Rummelplatz. Kinderlieder. Jugendlieder*, sung by Roswitha Trexler; and a 1977 Pläne record, recorded in the GDR and released in the BRD, *Sonja Kehler singt Brecht*. The lyric is as follows:

Die Häuser sollen nicht brennen.

Bomber sollt man nicht kennen.

Die Nacht soll für den Schlaf sein

Leben soll keine Strafe sein.

Die Mütter sollen nicht weinen.

Keiner soll töten einen.

Alle sollen was bauen.

Da kann man allen trauen.

Die Jungen sollen's erreichen.

Die Alten desgleichen. [BFA: 15:249-50]

Having decided not to include the *Herrnburger Bericht* in the *Versuche*, Brecht also reused the poem, including it – alongside the opening number 'Das Treffen bei Herrnburg' – in the 1953 collection *Neue Kindeslieder*. In this new context it became a staple of the school curriculum in the GDR, thereby fulfilling the demand that Brecht had made in the 'Lob des Lernens' from *Die Mutter*: 'Lerne das Einfachste!' [BFA 11:233].

---

<sup>1</sup> Werner Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, Berlin 2013, p. 154.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1966, p. 129.

<sup>3</sup> Paul Dessau, *Notizen zu Noten*, Leipzig 1974, pp. 16-17.

<sup>4</sup> Leonard Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*, London 2003, p. 230.

<sup>5</sup> Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*, pp. 2

<sup>6</sup> *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, ed. Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, Berlin 1961, p. 402. See also: BFA 3:416-17.

<sup>7</sup> Joy H. Calico, 'Musical Threnodies for Brecht', in *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity*, ed. Laura Bradley, Karen Leeder, Rochester, New York 2011, pp.163-81 (p. 176).

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main 1983, p. 13.

<sup>9</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1991, p. 116.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1971, p. 179.

<sup>11</sup> Alexander Kluge, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos, Die Ungläubige Projekt Z, Sprüche der Leni Peickert*, Munich 1968, p. 23.

---

<sup>12</sup> Richard Kostelanetz, ed., *John Cage: Writer: Previously Uncollected Pieces*, New York 1993, p. 106.

<sup>13</sup> Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*, p. 118.

<sup>14</sup> Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris 1978, p. 213. English translation: Ken Knabb, *Bureau of Public Secrets*, <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/ingirum.htm> (accessed 15 April 2016).

<sup>15</sup> Arnold Schönberg, 'New Music, Outmoded Music, Style and Idea', in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (London, Boston 1984, pp. 113-24 (p. 119)).

<sup>16</sup> *The Collected Poems of William Butler Yeats*, ed. Richard J. Finneran, New York 1996, p. 93.

<sup>17</sup> Except where specifically noted, all Brecht quotations are from the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller, 30 vols, (Berlin, Weimar, Frankfurt 1988-2000) and are given within the text in the form [BFA volume:page].

<sup>18</sup> Benjamin, *Versuche über Brecht*, pp. 90-91.

<sup>19</sup> Lars Fischer, 'Herrnburger Bericht' in *Brecht Handbuch*, ed. Jan Knopf, 5 vols, Stuttgart, Weimar 2001-2, II, pp. 434-439 (p. 434).

<sup>20</sup> Fischer, 'Herrnburger Bericht', p. 435.

<sup>21</sup> Fischer, Hecht and the BFA [5: 458] all discuss at some length the removal, following pressure from Erich Honecker, of a reference to Ernst Busch in the final verse ('Und der erste Mai | Und wenn Ernst Busch singt: | Wärt ihr nur dabei.').

<sup>22</sup> W.N., 'Herrnburger Bericht: Ein Chorwerk von Bertolt Brecht und Paul Dessau', *Die Zeit*, 19 November 1953, p. 4.

<sup>23</sup> Moray McGowan, 'Fatzner's Footprints: Brecht's *Fatzner* and the GDR Theatre' in *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity*, ed. Laura Bradley, Karen Leeder, Rochester, New York 2011, pp. 201-21 (p. 202).

<sup>24</sup> Hans Bunge, 'Gespräch mit Paul Dessau über Bertolt Brecht am 30. September 1958 in Zeuthen', unpublished manuscript, Paul Dessau Archive (Akademie der Künste, Berlin), PDA 1.74.1768, p. 23.

Reproduced here with the permission of Daniela Reinhold and Maxim Dessau.

<sup>25</sup> *Die Herrnburger in Essen: Erlebnisbuch*, ed. Kämpfende Jugens, Munich 1983.